

د. تپیل راغب

# أصول الكوميديا الراقية

هيئة التحرير  
مجلس الكتاب



1996 مؤرخان القرعة للجميع  
1997

# **أصول الكوميديا الراقية**

**د. نبيل راغب**

## على سبيل التقديم . . . .

لأن المعرفة أهم من الثروة وأهم من القوة في عالمنا المعاصر وهي الركيزة الأساسية في بناء المجتمعات لمواكبة عصر المعلومات . . من هنا كان مهرجان القراءة للجميع دلالة على الرغبة الطموحة في تنمية عالم القراءة لدى الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً ورجالا ونساء . .

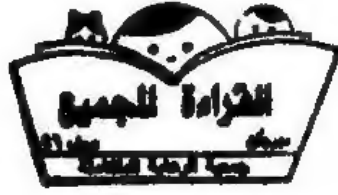
وكان صدور مكتبة الأسرة ضمن مهرجان القراءة للجميع منذ عام ١٩٩٤ إضافة بالغة الأهمية لهذا المهرجان كأضخم مشروع نشر لروائع الأدب العربي من أعمال فكرية وإبداعية وأيضاً تراث الإنسانية الذي شكل مسيرة الحضارة الإنسانية مما يعتبر مواجهة حقيقية للأفكار المدمرة .

هكذا كانت مكتبة الأسرة نافذة مضيئة لشباب هذه الأمة على منافذ الثقافة الحقيقية في الشرق والغرب وعلى ما أنتجته عبقرية هذه الأمة عبر مسيرتها التنويرية والحضارية . .

إن مئات العناوين وملايين النسخ من أهم متابع الفكر والثقافة والإبداع التي تطرحها مكتبة الأسرة في الأسواق بأسعار رمزية أثبتت التجربة أن الأيدي تتخاطفها وتنتظرها في منافذ البيع ولدى باعة الصحف لهو مظهر حضارى رائع يشهد للمواطن المصري بالجدية اللازمة والرغبة الأكيدة في الإسهام في ركب الحضارة الإنسانية ويأخذ مكانه اللائق بين الأمم في عالم أصبحت السيادة فيه لمن يملك المعرفة وليس لمن يملك القوة . .

د . سمير سرحان

## أصول الكوميديا الراقية



**مهرجان القراءة للجميع ٩٦**  
**مكتبة الأسرة**  
**برعاية السيدة سوزان مبارك**  
**(تراث الإنسانية)**

**الجهات المشاركة:**

**جمعية الرعاية المتكاملة المركزية**

**وزارة الثقافة**

**وزارة الإعلام**

**وزارة التعليم**

**وزارة الحكم المحلي**

**المجلس الأعلى للشباب والرياضة**

**التنفيذ: هيئة الكتاب**

**الخلاف**

**الاتحاد الطباعي والفني**

**محمود الهندي**

**المشرف العام**

**د. سمير سرحان**



# أصول الكوميديا الراقية

## في نيل راغب

### أزمة النص الكوميدي

من الخصائص التي يتميز بها شعبنا قدرته الفائقة على ابتكار الفكحة اللاذعة ذات الدلالات الخبيثة والمعاني الخبيثة ، التي تنتقل بين مختلف طبقاته وفئاته بسرعة تكاد تصل الى السرعة التي تنتشر بها الاخبار والآراء التي تبثها أجهزة الاعلام . ومن الصعب أن نجد في التاريخ شعبا مثل الشعب المصري استطاع أن يسخر من مصائبه ونكساته وكوارثه وأن يحيلها الى مادة خصبة للسخرية والفكاهة والدعابة . ذلك أن روح الفكاهة والدعابة والسخرية خاصة جوهرية في الشخصية المصرية تمنحها نوعا من التوازن الذي يحافظ على سماتها الأساسية ، ولعل الانسان المصري أراد بها أن يخفف من الجانب الجهم والحزين الذي يبرز بصفة خاصة في أغانيها الفولكلورية وتراثنا الشعبي .

وعلى الرغم من هذا التفرد الفكاهى الساخر الذى يتميز به شعبنا ، فان الكوميديا التى يقدمها المسرح والسينما وأجهزة الاعلام المختلفة لا تحمل سوى لمسات نادرة أو عابرة من هذا التفرد العجيب . بل ان الذى يشاهد مسرحياتنا وأفلامنا وتمثيلياتنا الكوميدية دون أن يكون على دراية بخفة ظل الشعب وروحه الساخرة ، فانه يظن على الفور أننا شعب ثقيل الظل لا يعرف من فن الكوميديا سوى النكتة السطحية والموقف المفتعل . وأحياناً يحاول المخرج المصرى المظلوم إيهام نفسه بأن ما يقدم أمامه كوميديا لابد أن تضحكه بطريقة أو بأخرى ، وبالتالي فانه يضحك على نفسه قبل أن يضحك مما يقدم أمامه من مواقف وشخصيات .

ولكن هذا لا يعنى أننا فقراء فى نجوم الكوميديا ، فنحن شعب قادر على انجاب نجوم للكوميديا يمتازون بخفة الروح ، واللماحة ، والذكاء ، والسخرية من مفارقات الحياة . وبصرف النظر عن جيل الظرفاء الذى اشتهر فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى من أمثال عبد الله النديم ومحجوب ثابت وحافظ إبراهيم وعبد العزيز البكرى ومحمد البابلي وقاسم أمين والبكرى وغيرهم من الذين لا تزال نذكر دعاباتهم الساخرة ونكاتهم اللاذعة ، فاننا يكفى أن نذكر من نجوم الكوميديا على سبيل المثال لا الحصر فى هذا القرن : نجيب الريحاني ،

على الكسار ، عبد الفتاح القصرى ، حصن قاينق ، عباس فارس ، مارى منيب ، سليمان نجيب ، فؤاد شفيق وغيرهم من الجيل الذى تربى على عرش الكوميديا فى النصف الاول من القرن الحالى .

وكان الفنانون القادمون من الشام او الذين من اصول شلمية قد تشربوا نفس الروح المصرية فى الكوميديا واختلفوا تماما عن اقرائهم الذين ظلوا فى الشام ، يكفى ان نذكر بشارة واكيم والياس مؤدب . بل ان الفنانين الأجانب الذين استوطنوا مصر أصبحوا « أولاد بلد » أكثر من المصريين ، وخير دليل على هذا ستيفان روستى الذى كان من أسرة بارونات فى ايطاليا تعرضت للاضطهاد فى الحرب العالمية الاولى ، وكان اسمه ستيفانو دى روستى . وحتى الفنانين الذين حملوا لواء التراجيديات والميلودراما مثل يوسف وهبى اثبتوا أنهم فنانون كوميديون من الطراز الاول .

وفى جيل النصف الثانى من القرن الحالى تألق اسماعيل يس وعبد السلام النابلسى وعبد المنعم ابراهيم ورياض القصبجى ووداد حمدى وجماليات زايد وعبد المنعم مدبولى وأمين الهنيدى وأبو بكر عزت وخيرية أحمد وفؤاد المهندس ومحمد عوض وسهير غانم وجورج سيدهم والضيف أحمد وعادل امام وسعيد صالح ومحمد صبحى



وحسن حسنى واحمد راتب واحمد بدير وسناء يونس  
وغيرهم ممن يصعب حصرهم في هذا المجال الضيق .  
كذلك فان النجوم الذين لم يتخصصوا في الكوميديا كانوا في  
منتهى خفة الظل واللماحية عندما يقومون بأدوار كوميدية  
مثل رشدى أباطه وشادية وسمهير البابلي وسعاد حسنى  
ونادية لطفى ومحمد فوزى وسامية جمال وفريد الأطرش  
وهند رستم واحمد رمزي وشكرى سرحان وغيرهم .  
كذلك الذين تخصصوا في أدوار الشر في مرحلة من مراحل  
حياتهم الفنية مثل فريد شوقي ومحمود المليجي وتوفيق  
الدقن ولولا صدقى وغيرهم ، قاموا بأدوارهم بخفة ظل  
مستحبة تلقائية جعلت لهم شعبية جارفة برغم الشر الذى  
جسدوه .

ولم يقتصر دور هؤلاء النجوم على مجرد الأداء بل  
شارك بعضهم في التأليف مثل نجيب الريحانى وستيفان  
روستى ويوسف وهبى وعبد المنعم مديولى ، بحيث لم  
يقتصر فقط على المؤلفين المحترفين من أمثال بديع خيرى  
والسيد بدير وبيرم التونسى وأبو السعود الابيارى  
ويوسف عوف وأنور عبد الله وغيرهم . أى ان الكوميديا  
كانت اللعبة المفضلة والمحبة لدى الجميع على وجه  
التقريب ، وانتقنها معظمهم بناء على منظومة رائعة من  
الموهبة والثقافة والخبرة في بلد قادر على تزويد أبنائه  
بهذه الروح الخلاقة سواء على مستوى الفكر أو الفن .

هذا في حين ان الكوميديا على المستوى العالمى تعاني الآن من فقر شديد . فبعد رحيل شارلى شابلن العظيم ومعهم جيل المهرجين العظام من امثال اخوان ماركس ، ولوريل وهاردى ، وبود ابوت ولوكاستيللو ، وباستر كيتون ، وهارولد لويد ، وتشارلى تشيز ، وماك سينيت وغيرهم ، جاء جيل بوب هوب ، وريد سكلتون ، ودانى كاي ، وجيرى لويس ، وديك ايمرى ، وفرنانديل الفرنسى ، وتوتو الايطالى ، ولوسيل بول ، ودوريس داي وشيرلى ماكلين . لكنه لم يترك بصمته واضحة كما فعل الجيل الذى سبقه . فلم تكن افلام جيرى لويس الكوميدية بقادرة على اضحاك الناضجين والبالغين من الجمهور ، لانها لم تحمل من الفكر الكوميدى سوى الهزل الحركى المفتعل الى حد كبير خاصة فى المرحلة التى ألف فيها واخرج لنفسه . وكان بيتر سيلرز يشكل اصالة كوميدية تعمد استثناء من هذه القاعدة لكن برحيله تراجع المد الكوميدى وانحسر .

وبانتهاء هذا الجيل سواء بالرحيل او الاعتزال ، لم يتبق للسينما العالمية فى الجيل الحالى سوى وودى آلن الذى يحاول جاهدا استعادة امجاد الجيل الرائد ، فهو بمثل ويؤلف ويخرج فى الوقت نفسه . لكن انتاجه لم يتعد كونه حجرا التى فى بحيرة الكوميديا العالمية الراكدة . ويبدو ان ضغوط الحياة الرهيبة وايقامها اللاهث فى بلاد

الحضارة المعاصرة قد افتقد الفنانين القدرة على مواكبتها  
بروح الفكاهة والدعابة والكوميديا التي تحتاج الى وقت  
متأن للتأمل ورصد المفارقات والسخرية منها .

لكننا في مصر لا نعاني — والحمد لله — من هذا  
اللقحط الكوميدي . ومع ذلك فان من يتابع الكوميديا  
المصرية المعاصرة يجدها هابطة وسطحية ونجة وتافهة  
بإستثناء انجازات لبنين الرملى الذى يحرص على مزج  
الفكر بالكوميديا . والسؤال الذى يطرح نفسه بشدة الآن  
هو : كيف نملك هذه الثروة من نجوم الكوميديا ونعانى في  
الوقت نفسه من الكوميديا المفتعلة ، الركيكة ، الهابطة ؟!  
والاجابة على هذا السؤال تكمن في المأساة التي يعاني  
منها هؤلاء الفنانون وهي النص .

ان من يتصدون لكتابة النص الكوميدي في مصر  
يعانون من انيميا حادة في خلفيتهم الثقافية ومنظورهم  
الفكري ووعيهم بأسرار الصنعة الكوميدية التي تزيد في  
صعوبتها وتعقيدها على الصنعة التراجيدية أضعافا  
مضاعفة . فانه من السهل اثاره هزن الناس واكتئابهم  
الى درجة البكاء لأن المأساة تتعامل أساسا مع العاطفة  
أما الكوميديا فتتعامل مع الفكر والتأمل والنظرة الثاقبة  
التي تشعر الانسان بقدرته على احتواء مفارقات الحياة  
ما يشيع داخله البهجة والضحك والسخرية من كل  
ما يشوه المعنى الحقيقي للحياة .

والكوميديا علم كما هي فن . علم له تقاليده وأصوله  
وأسراره المرتبطة بطبيعة المضمون الفكركى للنص ،  
ومنظور الكاتب إليه ، وثقافته الشاملة ، ولماحيته القادرة  
على رصد وتحليل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته ، وتبكيه  
من أصول الصنعة الكوميدية التى ترسخت عبر تاريخ  
طويل من فن متميز ، وحسه العميق الذى يمزج الصنعة  
العامة بالموهبة الخاصة ، وتنوعية المرحلة الاجتماعية  
التي يكتسب عنها ولها ، والسبلات المقصودة  
أو غير المقصودة التي تغتور المسيرة الانسانية ،  
والضرب بحنكة ومهارة على أوتار الجمهور السياسية  
والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . فهذه كلها عوامل  
تحكم الأساليب والحيل والأدوات التي يستختمها الكاتب  
الكوميدي في بناء نصه . فهو لا يحتاج فقط إلى خفة الدم ،  
وسرعة البديهة ، وروح الفكاهة ، بل يحتاج قبل ذلك  
ونفقه إلى فلسفة خاصة به ونظرة محددة إلى المجتمع  
المعاصر ودراسة كاملة بكل سلبياته وإيجابياته . أي أنه  
إذا كان مطلوباً منه أن يقرأ في كل فنون الكوميديا ليعمق  
إدراكه بأسرارها ، فعليه أيضاً أن يقرأ في كل مستويات  
المجتمع ليتخذ منها مادة ومضموناً لفنه الكوميدي . فهو  
يحتاج إلى ثقافة عريضة عميقة سواء على المستوى  
العلمي والفني أو على المستوى العملي والتطبيقي .  
وهذا ما يفتقر إليه معظم المؤلفين المصريين في الساحة  
الكوميدية الآن .

من هنا ابتعدت الكوميديا عن الشعب ، ومن ثم انقطعت صلة قنواتها بالينابيع الصادرة عن خفة دمه وقدرته الفائقة على استيعاب المفارقات الساخرة والتناقضات المثيرة للتفكير والابتسام أو الضحك . فقد نسي كتاب الكوميديا قاعدة هامة تؤكد على أنه كلما اقتربت الكوميديا من الشعب ، أصبحت أصيلة وراقية وواعية وثاقبة وقادرة على الإضحاك التلقائي الطبيعي المثير للتفكير والبهجة في آن واحد . وربما كان هذا هو السر في النجاح الذي حققه نجيب الريحاني ، والشعبية التي لا يزال يتمتع بها حتى الآن برغم رحيله منذ ما يقرب من نصف قرن ، وبرغم اعتياده على الاقتباس من مسرح البوليفار الفرنسي . لكنه بروحه المصرية الساخرة ووعيه بأصول الكوميديا الراقية استطاع أن يقضي على كل مظاهر الفرنجة والغربة في النص الذي تشرب روح الشعب الساخرة ، وبذلك عبر عن وجدانه الأصلي . فقد كان يكتفي بالتقاط الفكرة الأساسية في النص الفرنسي — — — — — والأفكار ملكية مشاعة لكل الفنانين — ثم يجسري في شرايينها الدماء المصرية الساخنة ، ويكسو هيكلها العظمى باللحم المصري الدافئ ، ويغطيه بالبشرة السمراء الحارة . عندئذ يصعب مقارنة النص المصري بالنص الفرنسي لأنه أصبح نصا مصرية صمما .

أما الاقتباس الجارى الآن في مجال الكوميديا فيقتصر على التمسير الذي هو في حقيقته تشويه للنص الأصلي

لأنه مجرد تغيير لأسماء الشخصيات وافتعال المواقف وتلفيق السياق . بل ان الروح الأجنبية تطفو مشوهة على سطح النص المقتبس فيفتقر الى المصادقية الفنية والأصالة الدرامية ، ناهيك عن الأصالة الفكرية التي لا وجود لها على الإطلاق ، في حين أن بدهيات الفن تؤكد للفناتين الواعين بحرفتهم أن الشكل لا ينفصل عن المضمون ، فالاثنان وجهان لعملة واحدة هي العمل الفني الناضج المتكامل .

والكاتب المصري الذي يملك حاسة كوميدية أصيلة ونظرة اجتماعية ثاقبة ، هو كاتب أكثر حظا من نظيره في دول أخرى ، لأنه يستطيع أن يجد في مجتمعنا المعاصر مادة خصبة لمضامين كوميدية لا حصر لها ، ويمكن أن يستوحىها أو يستقيها من التناقضات والمفارقات والأنماط والشخصيات والمواقف ما يمد الكاتب الكوميدى بمنابع فنية وفكرية لا تنضب . بل ان معظم المشكلات التي نعاني منها تصلح لمسرحيات ومسلسلات وأفلام كوميدية تعكس معاناة الانسان العادى وتحدد له الطريق لحل مشكلاته وحسم قضاياها من أجل مستقبل أفضل .

وإذا كان مسرح العبث الذى ازدهر فى أوروبا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على يد كل من بيكيت ويونيسكو وأرابال وأدامون وغيرهم ، قد حاول أن يستخرج المفارقات والتناقضات الكوميدية من المواقف



والأمكار والمعانى أو « اللامعانى » العبثية بحثا عن المعنى  
الأصيل ، فمثلا حاول يونيسكو أن يثبت فى مسرحيته  
« السوبرانو الصلحاء » بأن اللغة قد أصبحت وسيلة  
انفصال بين البشر فى فى حين أن معناها وجوهرها  
الحقيقيين يكمنان فى كونها وسيلة اتصال وتفاعل ، فأننا  
نجد فى مجتمعنا من يعترض مسبقا على ما ستقوله قبل أن  
تفتح فمك أو بعد نطق كلمة أو كلمتين ، كذلك هناك من  
لا يستمع ولا ينصت اليك وأنت تخاطبه ، لأنه مشغول  
بتجهيز ما سوف يقوله لك بمجرد أن تتوقف عن الكلام ،  
وغير ذلك من مئات المواقف العبثية التى يمكن أن تشكل  
مادة متفجرة بالكوميديا والسخرية والضحك ، .والتي  
نقابلها يوميا فى المكاتب والمصالح الحكومية والأتوبيسات  
والشوارع والأزقة والبيوت والمدارس والأندية وغير ذلك  
من التجمعات المعتادة ، بل يمكننا أن نستعير تعبير  
الجاحظ الشهير فنقول ان موضوعات الكوميديا والسخرية  
ملقاة على نواصي الشوارع فى انتظار من يلتقطها  
ويوظفها .

لكن مؤلفى النصوص الكوميدية أداروا ظهورهم لهذه  
الينابيع المتجددة سواء عن جهل أو عجز أو  
كسل ، وقدموا لنا صورا مشوهة للأعمال الكوميدية  
الموسيقية والأفلام الاستعراضية الفاجحة فى الغرب .  
وهى أعمال رآها جمهورنا على أيدي مبدعيها الأصليين .

فلماذا نغريه أو نجبره على أن يراها مشوهة ومبسوخة ؟  
غنى لا تمت إلى فكرنا ووجداننا بصلة برغم تمصير  
الشخصيات وافتعال المواقف . أنها شخصيات غريبة  
علينا ومواقف لا تحدث في حياتنا اليومية ولذلك فتجاوب  
الجمهور معها — إذا كان هناك أى تجاوب حقيقى بمعنى  
الكلمة — تجاوب مفتعل مؤقت .

وقد أدرك نجوم الكوميديا عدم قدرة هذه النصوص  
على التجاوب مع الجمهور لو تركت على ما هى عليه ،  
ومن هنا كانت ظاهرة الارتجال والخروج على النص ،  
والدخول مع الجمهور فى قافية ، والتعليق على الأحداث  
الجارية يوما بعد يوم . وعلى الرغم من توقيع العقوبات  
على بعض النجوم الذين خرجوا على النص ، فإن الظاهرة  
لم تختف . وللنجوم العذر فى هذا لأن النص لا يسعهم ،  
فهو يبدو فى معظم الأحيان جثة هامدة فوق منصة المسرح .

والنجم الكوميدى لا يحتمل انصراف الجمهور عنه  
ولذلك فهو يفعل المستحيل لجذب انتباهه من خلال  
الحركات الشاذة ، والملابس الغريبة بلا مبسرة فنى ،  
والمواقف المضمومة ، والألفاظ التى لا تنأى عن السوتية  
فى أحيان كثيرة ، بل إن هناك ظاهرة لا توجد فى أى بلد  
آخر وهى أن يترك المؤلف ما يسمى بالمنطقة الحرة فى النص  
ليصل فيها النجم الكوميدى ويجول كما يحلو له . ولكن  
مهما كانت خفة دم النجم وقدرته على الحضور والتلاحم

مع الجمهور ، فلا بد أن تأتي اللحظة التي يضل فيها نتيجة لمعاملات الارتجال المتواصل ، فينسى الخط الأساسي لشخصيته في النص ، وربما تجاوز الموقف حدوده المقبولة فيثير الرثاء والاستهجان بدلا من إثارة الضحك والسخرية التي يمكن أن تنطلق بسهامها اليه هو شخصيا بدلا من انطلاقها الى الشخصية التي يؤديها .

ان الخروج من هذه الأزمة المستحكمة يتمثل في التركيز على النص الكوميدي من خلال الرجوع الى منابسه الأصلية في وجدان شعبنا ، مع الاهتمام بالثقافة الشاملة الواسعة ، والحرفية الفنية التي لن تتأتى لنا الا من خلال تعليم طرق التأليف المسرحي والسينمائي في معاهدنا الفنية المتخصصة : فمثل هذه المعاهد في الخارج تدرس مادة التأليف في حين أنها تقتصر في مصر على تدريس النظريات النقدية والاتجاهات الأدبية .

اننا في عصر يمكن أن يتعلم فيه الانسان كل الاشياء التي يشعر بميل نحوها . فاذا توافرت الموهبة فلا بد من صقلها بالدراسة والثقافة : اما المواهب التي تنمو في حياتنا كالنبات الشيطاني ولا يتولاها اصحابها بالدراسة المنهجية والتثقيف المتجهد ، فلا بد أن تدخل طرقا مسدودة ودوائر مفرغة . وهذا ما يصيب التأليف الكوميدي في مصر بالرتابة والتكرار والسطحية والفجاجة والاسسفاف . والنتيجة أن نجوم الكوميديا يدغمون ثمن هذا الخلل من

شعبيتهم وأصالتهم . ان النص هو الذى يصنع النجم وليس العكس . واذا حدث العكس فان نجوم الكوميديا يتحولون الى عازفين بلا نوتة موسيقية ، اى ضحايا النص المهلهل الذى لا يمكن ان يشكل قاعدة لانطلاقهم نحو آفاق جديدة . وللأسف لهم لا يشعرون بحقيقة هذه المحنة الا عندما تنحسر عنهم الاضواء ويلقى بهم فى زوايا النسيان فى حين ان نجما كوميديا مثل نجيب الريحاني رحل عنا منذ ما يقرب من نصف قرن ، لا يزال يعيش بيننا فى افلامه التى لا نمل من مشاهدتها مراراً وتكراراً .

ان التأليف الكوميدى فى محنة لا جدال فيها . لقد أصبح عاجزا عن التواصل والتفاعل مع المجتمع ، على الرغم من ان وظيفة الكوميديا فى الأساس هى وظيفة اجتماعية ، خاصة فى مراحل التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التى يحتاج فيها الناس الى خريطة تحدد مساراتهم واهدافهم ، والى مرآة يرون فيها سلبياتهم وايجابياتهم على حقيقتها بلا محاولات للتجميل الزائف او التنمية المصطنعة ؛ والكوميديا خسر خريطة او مرآة يمكن ان تقوم بهذه المهمة الحضارية الحيوية والضرورية .

من هنا كانت ضرورة تربية أجيال جديدة من كتاب  
الكوميديا ، وثقافتهم وتعليمهم وتدريبهم على أسس منهجية  
علمية ، لحاجتنا الشديدة لهذا الفن . فهو ليس مجرد  
أداة للتسلية والبهجة والترفيه فحسب بل هو قوة  
تصحيحية و طاقة تنويرية لكل أبناء المجتمع .



## الوظيفة الاجتماعية للكوميديا

لا يمكن لأي مجتمع انساني صحى أن يتصور نفسه في غنى عن مرآة الكوميديا الصادقة الناضجة التي تكشف عيوبه وتعري سلبياته وتبرز ثغراته . فالكوميديا تملك القدرة على النقد البناء بل والاصلاح والتغيير ، لأنها بنظرتها الثاقبة الموضوعية وأضوائها الكاشفة الساطعة تستطيع تعرية الانتهازيين والوصوليين والمتسلقين والمداهنين والزئبقيين ، وبالتالي فهي تحجمهم وتحاصرهم بهدف القضاء على مناوراتهم والاعميهم . وبذلك تعمل على توفير مناخ صحى يستطيع أن يتنفس فيه المجتمع هواء نقيا .

إن للكوميديا قدرة تصحيحية وطاقة تنويرية لا باعتبارها سلاحا مشهرا ضد الخارجين على قيم المجتمع ومثله وتقاليده فحسب بل باعتبارها وسيلة حاسمة لاتجاذق التطور الاجتماعى ، وتقوية الرابطة الجماعية بين أفراد المجتمع الواحد عن طريق اتخاذ موقف معين ونظرة شبه موحدة تجاه ظاهرة اجتماعية مضددة أو أنماط اجتماعية تمثل عقبة في طريق التطور الاجتماعى . ولعل الاستجابة الجماعية التي تحدث بين متذوقي العمل



الكوميدي الراقى خير ألف مرة من تلك الاستجابة التي يحاول دعاة الأفكار والفلسفات والعقائد بثها في الجمهور عن طريق الوعظ والارشاد والتوجيه المباشر .

وبرغم أن وظيفة الكوميديا تتمثل في تعرية القبح الاجتماعي والمثالب البشرية ونقاط الضعف وأوجه القصور المختلفة، فإنها لا يمكن أن تتخطى عن أساليبها الراقية وقيمها الجمالية الخاصة بها ، لأن المادة الاجتماعية القبيحة عندما تنصهر في بوتقة الكوميديا فإنها تتشكل طبقا لمقاييس الجمال والاتزان والتناسق ، خاصة وأنه يتحتم على الكوميديا أن تتدخل لتعيد للمجتمع توازنه وتناسقه المفقودين . وفي هذا يقول المثال الفرنسي رودان في كتابه « مذهبى فى الفن » :

« كثيرا ما يعتقد معظم الناس أن القبح الموجود فى حياتنا لا يصلح أن يكون مضمونا للفن ، لأن الفنان يجب أن يتعامل مع الجمال . لكن ما قد يطلق عليه اصطلاح القبح فى الحياة يمكن أن يكون جميلا بالنسبة للفنان . ونحن نطلق لقب القبح على كل ما كان مشوها أو غليلا أو مصابا بمرض أو ما كان مناقضا لما تعودنا عليه . فالأحذق قبيح ، والأعرج قبيح ، والفقر قبيح ، والسلوك الفاجر قبيح ، والأجزاء الخبيث قبيح ، والشفوذ قبيح ، والدناءة قبيحة ... الخ . ولكن أترك هذه الجوانب القبيحة لفنان مبدع أو كاتب خلاق لكى يتناول أحدها

بفنه ، فسرعان ما يتحول القبح على يديه الى جمال اخاذ  
من لمسة عصاه السحرية » .

واذا ما طبقنا مفهوم رودان هذا على الكوميديا  
الراقية ، سنجد انها لا يمكن ان تكون سخيفة او تافهة او  
مسفة مثلا اذا ما عالجت وبلورت مظاهر السخافة او  
التفاهة او الأسفاف في المجتمع . وهذا لا يعنى انفصال  
بين الشكل الفنى الجميل والمضمون الفكرى الذى يتخذ  
من القبح مادة له ، بل يعنى ان كل مظاهر القبح الاجتماعى  
والأخلاقى اذا ما انصهرت فى بوتقة الكوميديا ، فان النفس  
البشرية تتخلص من كل شوائبها ورواسبها وأمراضها ،  
وتكتسب جمالا وإتزاناً وتناسقا ومعنى متسقا لم يكن  
متاحا لها من قبل .

وتكمن أهمية الوظيفة التى تلعبها الكوميديا فى حياتنا  
أنها تتوغل فى صميم وجودنا الخاص والعام ، وتؤدى فى  
حياتنا النفسية دوراً صحياً لا نجد له نظيراً فى كل ما تقوم  
به الفنون الأخرى من أدوار مختلفة ومتعددة فى صميم  
حياتنا . فالكوميديا الواعية الراقية تجدد نشاطنا ، وتقوى  
من روحنا المضموية ، وتعيد اليها ثقتنا بأنفسنا ، وتدفعنا  
الى المزيد من الانتاج المثر سواء على المستوى الفكرى  
أو المادى ، وتساعدها على الاحساس بكياننا الذاتى  
وتفردنا المتميز ، وتعمق من بصيرتنا تجاه ثغرات الضعف

وأوجه القصور سواء في الفرد أو المجتمع ، مما يمكننا من تجنبها والتخلص منها .

والمرح الكوميدي مثلا يعرض على أنظارنا ويجسد أمامنا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة تجعلنا نتصور أننا أسرى من غيرنا بكثير ، أو على الأقل نحاول أن نكون كذلك . ومثل هذا التصور حتى لو كان مؤقتا ، وقائما على مجموعة من المؤثرات الفنية الخيالية ، هو مع ذلك شعور طيب ، أو تصور نافع . وإذا نجح الكاتب الكوميدي في أن يجعل هذا الشعور يندد الى قلب قارئ أو متفرج متعب من جراء عمله اليومي المضنى ، قلق بسبب حالته المادية ، محطم الأعصاب لفرط ما يحمل من هموم عائلية ؟ فإنه يكون قد أدى له خدمة نفسية قد لا يدانها أى علاج نفسى . وقد أجرى علماء النفس والأعصاب تجارب على بعض المرضى المصابين بالنورستاتيا أو فقر الدم أو الهبوط النفسى من خلال تعريضهم لمؤلفات موسيقية قادرة على حملهم على أجنحة الخيال ، ومشاهد كوميدية من النوع الذى يضحك من مواقف الاكتئاب والقلق والدوتر وغير ذلك من المخاوف الانسانية ، فكانت بيثابة الدواء الناجع للذين تجاوبوا معها . فقد ثبت أن الكوميديا على وجه التحديد هى الفن الذى يرد الى الشخص العاجز الذك يعتقد فى نفسه أنه أدنى من الجميع ، شعوره بالتفوق على الغير أو على شخص آخر على الأمل ، وبذلك يسترد توازنه النفسى .

لا يعنى هذا أن الكوميديا هي مجرد وسيلة لمعالجة  
الاحساس بالاكثئاب والحدونية ، او سلاح للهجوم على  
أخطاء المجتمع فحسب ، لأنها في النهاية من له تقاليده  
وأصوله ، ويتحتم عليه الخضوع للمقاييس الجمالية  
والمعايير التشكيلية التي تمنحه الخاصية والذوق المميزين  
له . فالكوميديا الرائية تتعطل مع الحاسة الجمالية عند  
الجمهور بحيث لا يقتصر تأثيرها على توصيل الأفكار ،  
لأنها إذا تحولت إلى مجرد هجوم مسطح ومباشر وساذج  
فسوف تفقد شكلها الفني ودلالاتها الجمالية . فهي لا يمكن  
أن تأخذ من الهجوم والتجريح سلاحا لها ، لأن سلاحها  
يعتمد على الاقتناع المنطقي المتناسك والتشكيل الجمالي  
للمضمون الفكرى بحيث يجد الجمهور نفسه وقد ازداد وعيا  
بالحياة وتسلل النور إلى مناطق معتمة في وجدانه وفكره .

وكما كان المضمون الفكرى ملتصقا بالشكل الفنى  
ومتبلورا في ذهن الملتقى من خلاله ، كان أعمق تأثيرا في  
المجتمع لأنه تحول من فكرة مجردة إلى تجربة جمالية  
سيكولوجية متجسدة في وجدانه وعقله الجمعى . والضحك  
هنا هو أداة هذه التجربة التى هى اجتماعية بطبيعتها .  
ويذكر الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه « سيكولوجية  
النكاهة والضحك » ما ذهب إليه الفيلسوف الفرسى  
برجبون من أن الانسان ما كان يمكن أن يقدر الكوميديا  
أو يتفوق النكتة لو أنه كان يشعر بأنه وحيد يحيا في عزلة

عن الناس ، وذلك لأن الضحك بطبيعته في حاجة الى أن يردد أصداؤه وينشر اشعاعاته ، فهو في صميمه ظاهرة اجتماعية ، انه ضحك جماعة معينة من الناس ، لأن الضحك يستلزم ضربا من المشاركة بين الضاحك وغيره من الضاحكين ، والدليل على ذلك انه كلما زاد عدد المتفرجين في المسرح ، زادت بالتالي ضحكاتهم واشتد تصنيفهم .

من هنا كانت محلية الكوميديا برغم السمات الانسانية العامة التي ارتبطت بها عبر تاريخها . ولذلك فهي في بعض الأحيان لا تقبل الترجمة من لغة الى أخرى ، نظرا لارتباطها بعادات وأفكار وتقاليده مجتمع معين . ولذلك يؤكد برجسون على انه اذا أردنا أن نفهم الضحك على حقيقته فلا بد لنا من أن نتصوره في محيطه الطبيعي الذي هو المجتمع ، كما لا بد لنا أيضا من أن نحدد الوظيفة النافعة التي يقوم بها ، وهي في صميمها وظيفة اجتماعية . فالضحك هو استجابة لبعض مطالب الحياة الجمعية ، بمعنى انه لا بد من أن تكون للضحك دلالة الاجتماعية والا أصبح نشاطا لا معنى له ولا هدف .

ويعبر شارل لالو في كتابه « سيكلوجية الضحك » عن الدلالة الاجتماعية للكوميديا فيقول ان موليير لا يمكن ان يكون الا فرنسيا ، وشكسبير لا يمكن ان يكون الا انجليزيا ، وبرنارد شو لا يمكن ان يكون الا ايرلندا .

فكل واحد من هؤلاء يعبر عن بلده وعصره ، بقدر ما يعبر  
أيضا عن منظوره الفكرى وتفرد الفنى ، وهو على الرغم  
من أصالته الفنية لابد أن يكون صدى لتراث بيئته الفنى ،  
ولسان حال لما فيها من تيارات جمالية يتأثر بها ويؤثر  
فيها .

ومن الواضح أن الضحك هو السيف المصلت الذى  
تسلطه الكوميديا ومعهما المجتمع على رقاب الخارجين على  
معاييره الجمعية وآدابه العامة . والمسرح الكوميدى الجاد  
يقف بالمرصاد لكل من تحدثه نفسه بالخروج على قوانين  
الجماعة وأساليب سلوكها ، فانه يتحول الى هدف  
لسخريته اللاذعة وتهكمه الحاد . وغالبا ما يمثل هذا  
الخارج على تقاليد الجماعة وقيمها ظاهرة على وشك  
الانتشار نتيجة لظروف اجتماعية مواتية ، عندئذ تنصدى  
له الكوميديا بأسلحتها الساخرة والتهكمية حتى تجبره على  
أن يرتد من جديد الى حظيرة المجتمع .

ويستشهد زكريا ابراهيم برأى الفيلسوف الانجليزى  
المعاصر جيمس سبالى حين قال فى كتابه الموسوعى  
« مقالة فى الضحك » أن الضحك عامل صراع يساعدنا  
على أن نجاهد فى سبيل الحفاظ على الحياة الجمعية على  
ما هى عليه ، لأنه يسمح لكل جماعة بأن تحافظ على  
كيانها فى حدود تقاليدها وعرفتها . أى أنه حينما تسخر



جماعة معينة من غيرها من الجماعات ، باعتبارها جماعات مغايرة لها ، فانها تحافظ بهذه السخرية نفسها على صميم كيانها الاجتماعى . ولكن اذا كان للضحك صبغة محافظة كأداة نواجه بها الغريب أو الدخيل ، فانه على العكس من ذلك قد يقوم بوظيفة النقد والاصلاح بالنسبة الى الجماعة ذاتها ، لانه بسخريته من العادات البالية والتقاليد المتبعة انما يعمل على خلق جو جديد فى صميم الجماعة . ومن هنا فان للضحك وظيفة اجتماعية نافعة ، لا باعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد والقيم والمثل واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب ، وانما باعتباره أيضا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التطوير الاجتماعى .

من هنا كان تعريف برجسون للضحك بأنه وسيلة فعالة لتصحيح أو تعديل أو تطوير أو تغيير تلك الآليات الضارة التى تنطوى عليها حياتنا الاجتماعية العادية بإظهار ما فيها من سخف وعبث وتفاهة . فعندما يهمل الإنسان استخدام عقله ويطمس النور الذى منحه الله لبصيرته ، فانه يتصرف كالألة بغير تمييز أو تكيف أو مرونة ، عندئذ تستخدم الكوميديا سلاح الضحك فى القيام بدور المقوم أو المصحح الاجتماعى الذى يتطلب من الإنسان قدرًا غير قليل من المرونة ، والتكيف مع الحياة ، وتجنب الآليات الضارة التى تتمثل فى العادات الرتيبة والرواسب القديمة الخالية من كل منظور عقلانى .

وعندما تسخر الكوميديا من الشخص الذى يسئو  
بمظهر الآلة الميكانيكية أو الكيان الجامد ، غانها تتخذ من  
الضحك سلاحا تسعى به الى المحافظة على المرتبة  
الراقية التى بلغتها الانسانية فوق مرتبة الحيوان والجماد .  
ولذلك تسعى الكوميديا دائما الى محاربة الجمود العقلى ،  
والتحجر الخلقي ، والتصلب السلوكي ، لأن الانسان ارقى  
من ذلك بكثير وحياته فى مجتمع تتطلب مرونة وتناغما  
واتساقا . ولذلك فان الضحك هو بمثابة العقوبة  
الاجتماعية التى تفرضها الكوميديا على ضحايا الجمود  
والآلية والرتابة ، وذلك لعجزهم عن التكيف مع المجتمع .

وليس للكوميديا وظيفة اجتماعية واحدة بعينها ،  
تؤديها فى كل الظروف على اختلاف أنواعها ، بل هناك  
استجابات جماعية متعددة تتمثل فى أنواع عديدة من  
الضحك الذى يمكن أن يتراوح بين الترحيب أو النفور ،  
بين الاشمئزاز أو السخرية ، بين الضيق أو التهكم ، ذلك  
أن الضحك يتطلب من الضاحك اتخاذ موقف معين تجاه  
ما يضحك منه ، وهذا الموقف قد يختلف باختلاف بصمات  
الاصابع من حالة الى أخرى . ولذلك يقول برجسون  
ان للتراجيديا طابعا شخصيا فى حين للكوميديا طابعا عاما  
لأنها تسعى الى التقويم الاجتماعى من خلال التأثير فى  
الفرد . كذلك يقرر فرويد أن النكحة بصفاتها رواية لموقف  
كوميدي حقيقى أو متخيل ، تحتاج بالضرورة الى جمهور

يتكون على الأقل من ثلاثة أشخاص : راوى النكتة وهو في العادة أقلهم ضحكاً ، والشخص الذي تروى عنه النكتة ، أو تحكى عنه الدعاية ، أو تصب على رأسه السخرية ، ثم المستمع الذي يقول بدور الشاهد أو الحكم وقد يكون فرداً أو جماعة . أى أن النكتة تحتاج الى نوع من التناغم أو التماسك الاجتماعى بين من يرويها ومن يستمع اليها والا فقدت دلالتها وبالتالي طاقتها على إثارة الضحك والسخرية ، فالأشخاص الذين يتفوقون فكاهات مشتركة ، ينتمون في الغالب الى وسط اجتماعى مشترك . ولذلك لا يمكن تجاهل البيئة المحلية في معظم الأعمال الكوميديّة ، وهو ما يجب مراعاته في عمليات الاقتباس التى تفشل في كثير من الأحيان نتيجة لانتقادها للروح الكوميديّة الأصيلة .

ولما كان الاندماج في المجتمع شرطاً ضرورياً لمشاركة أفرادهم فكاهتهم وضحكهم ، فمن الطبيعي أن يبتغى المتفرج عاجزاً عن استيعاب كوميديا أجنبية ذات دلالات خاصة بأهلها ، بل إن الترجمة في كثير من الأحيان تتسبب في ضياع الكثير من هذه الدلالات ، خاصة إذا كانت الكوميديا تعتمد على الكلمة أكثر من اعتمادها على الحركة . ولعل هذا يفسر لنا عالمية الكوميديا التى يقدمها البانتسوميم ( التمثيل الصامت ) ، والتى قدمتها السينما الصامتة التى بلغت قمتها في أفلام شارلى شابلن . فالحركة لغة

عالمية قادرة على توصيل الدلالة الكوميديّة الى المتفرج بصرف النظر عن اعتبارات المكان والزمان ، وهى لغة صعبة لا يجيدها الا من يستطيع ان يحيل جسمه كله الى السنة تتكلم بالاشارة التى قد لا يفهمها سوى اللبيب . اما الكلمة المستخدمة فى الكوميديا فلا يمكن خلع جنورها من تربتها المحلية .

ويوضح زكريا ابراهيم ان للوظيفة الاجتماعية للكوميديا علاقة وثيقة بالقيم المرفوضة او المقدسة على حد سواء . فالمجتمع الذى يقدر النظام العائلى ، ويرفع من شأن السلطة الأبوية والعلاقة الزوجية ، لا يمكن للكوميديا فيه ان تتخذ من الخيانة الزوجية موضوعا فكاهيا فى روايات او مسرحيات او أفلام هزلية . ويضيف شارل لالو ان المجتمع الذى يحترم شخصية الحياة ، ويضع فى يدها الكئيز من السلطات ، كما هو الحال فى الصين مثلا ، لا يمكن ان يسمح بالسخرية منها ، كما يحدث فى كثير من الفكاهات الأوروبية والأمريكية ، ونحن نضيف اليها الفكاهات المصرية بطبيعة الحال . والبلد الذى ينقسم اهله الى ريفيين وحضرين ، قد يسخر فيه الحضريون من الريفيين الذين يحاولون ان يحيلوهم فى المظاهر المتأخرة ، فى حين يسخر الريفيون من الحضريين الذين يحاولون بقراهم للسياسة وتنحية المطلات .

هكذا تدافع كل جماعة عن قيمها ، متخذة من الكوميديا أداة تستعين بها على اظهار قيم غيرها من الجماعات بمظهر البدع المستهجنة .

ولذلك فالكوميديا تحافظ على كيان الجماعة من اى غزو خارجى لكنها لا تكتفى بهذه المهمة ، بل تقوم فى الوقت نفسه بتعرية كل السلبيات والمثالب والثغرات واوجهه القصور التى تعتور هذه الجماعة من الداخل ، حتى تتخلص منها فتصبح اشد عودا واعمق وعيا بمتطلبات التطور الاجتماعى والانطلاق الحضارى .

من هنا كانت الوظيفة الاجتماعية والحضارية الحيوية التى تقوم بها الكوميديا فى بناء المجتمع وتقدمه .  
وهى وظيفة فعالة ومؤثرة لأنها تجمع بين الهزل والجد ، بين التسلية والتعليم ، بين المتعة والتنوير ، بين الضحك والتفكير ، بين الدعابة والسخرية ، بين الرفض والقبول ، بين الانتفاء والتفرد ، بين التصريح والطميح ، بين التأمل والملاحية ، بين المرارة والعذوبة ، بين الفرد والمجتمع ، بين التسمية والتقطعية ، بين الكلمة والحركة ، بين المعنى والاشارة وغير ذلك من كل أدوات التعبير الفنى ووسائل تعرية النفس البشرية والمجتمع الانسانى ككل فى أن

واحد . ولا شك أن فن الكوميديا أصعب بمراحل من فن التراجيديا ، مما جعل عدد فناني الكوميديا الراقية في العالم أجمع أقل بكثير من فناني التراجيديا والميلودراما ، ودفع بالكثيرين منهم إلى الكوميديا الهازلة السهلة التي تعتمد على حيل الإضحاك المباشر والتهريج التقليدي الذي لا يسعى إلى إثارة التفكير والتأمل والرغبة في التطوير والتقدم .



## الكوميديا .. طاقة ديمقراطية

أن من يتتبع الدور الذى لعبته الكوميديا فى تاريخ الثقافات العالمية المتعاقبة يدرك أنها كانت من أهم الطاقات الديمقراطية التى ساعدت الإنسان على تجنب الكثير من الطرق المسدودة والحلقات المفرغة . فالإنسان فى صراعه اليومي من أجل متطلبات حياته المادية يفتقر الى المرأة التى تعكس له سلبياته التى يمكن أن تتراكم وتترسخ الى أن تنخر كالسوس فى بناء المجتمع فينهش من أساسه دون أن يتنبه أحد لذلك . ولا نقصد بالمرأة هنا أن دور الكوميديا يقتصر على تقديم صورة أو نسخة مكررة لما يدور فى الواقع ، إذ أن دورها الحقيقى يتمثل فى الجدل القائم بينها وبين الحياة ، تؤثر فيها وتتأثر بها من أجل المزيد من التطور الاجتماعى والتعميق الديمقراطى نحو مستقبل أفضل .

والكوميديا الراقية ، الفاضحة ، الواعية لا ترضى بدور التابع للحياة بل تنصر على مهمتها الريادية فى استشراف آفاق المستقبل من خلال نظرتها الثاقبة الى مكونات الواقع الراهن ، وبهذا تستطيع تصحيح مسار الفكر الإنسانى اذا وجدت أنه دخل أو على وشك أن يدخل

في قوالب فاشية أو قنوات دعائية من وجى السلطة او بتوجيه مباشر منها ، وذلك من خلال طاقة مركبة ومعقدة يمتلكها الكاتب الكوميدي الذي يعد ابنا بارا بعصره ، وفي الوقت نفسه لا يقنع بمجرد البنوة بل يصر على القيام بدور الريادة فيه عن طريق الخروج على حدوده التقليدية والقاء نظرة موضوعية وجديدة عليه ، نظرة تمكنه من اضاءة مساره وتصحيحه اذا استدعى الامر ذلك ، وهذه الطاقة الديمقراطية لا تقتيد على التأثير وحده او التأثير وحده ، بل هي مزيج عجيب من العنصرين بحيث يستحيل الفصل في بعض الاحيان بينهما ومعرفة حدود هذا من ذاك .

ومن الواضح ان دور الريادة الديمقراطية للكوميديا يحتم عليها استيعاب ابعاد العصر واتجاهاته ، وبعد ذلك تأتي مرحلة التأييد أو الرفض أو التعديل أو التصحيح طبقا لمفهوم الكاتب لعصره ورفيقته في تطوير مجتمعه . . ومجرد اختيار الكاتب الكوميدي لضمون معين معناه ابراز وجهة نظره تجاه الحياة والمجتمع ، وبالتالي فانه يحاول بهذا الاختيار القاء الضوء الذي يميز المسار الصحيح من المسار الخطأ . وايضا فان المنظور الكوميدي لابد ان يمر بعمليات متعددة من التصحيح والمراجعة ، والحسن والاضافة داخل وجدان الكاتب ومكره قبل ان يتشكل

ويبرز الى الوجود ، ويفصح عن أسرار المجتمع الذى يعيش فيه ، بحكم أنه لسان حاله . والسبب الذى جعل المجتمع فى حاجة اليه هو عدم ادراكه ادراكا كاملا للسلبيات والمثالب التى تسرى فى عروقه دون أن يتعريف عليها . وعندها يخفق المجتمع فى هذه المعرفة فانه يخدع نفسه فى الموضوع الأوهى الذى لا يعنى الجهل به سوى تدهوره وانهيائه . والكتب الكوميدى لا يقدم علاجاً مباشراً للشرور التى تترتب على هذا الجهل ، لأنه يدرك أن منظوره الكوميدى المتجسد فى عمل غنى ناضج قد جسد هذا الدواء بالفعل . فالمعالج هو العمل الكوميدى نفسه الذى يقدم الدواء لأبشع مرض يمكن أن يصيب الروح والعقل أى فساد الوعى .

والعلاقة بين الكوميديا والديمقراطية علاقة عضوية، فهي تبلور دائماً الرأى الآخر فى أعمال فنية متقنة يقبل على قراءتها أو مشاهدتها المسئولون الحكوميون مثل أفراد الشعب لأنه لا فرق بين هؤلاء وهؤلاء فى ظل النظام الديمقراطى . وهي تقوم بوظيفة النقد البناء والتوعوية الديمقراطية من أجل التصحيح والتطوير دون لجوء الى التوجيه المباشر والوعظ التقريرى ، لأنها تدفع المتلقى الى اتخاذ موقف فكرى وسلوكى متبلور من خلال تجاوب بعيد عن الرومانسية المثالية والعاطفية الساذجة . فهي تخاطب العقل والوعى والادراك كمدخل الى التفكير

العقلانى الذى يعقبه السلوك السليم . لذلك لا تستطيع  
اية تهويمات خادعة أن تصمد تحت الضوء الموضوعى  
الساطع للكوميديا الراقية والناضجة والواعية التى تشهر  
المتذوق أو المتلقى باحترامها لعقله عندما تضعه فى موقف  
الحكم الذى ترغب فى الاستفارة برأيه .

وتشتد حاجة المجتمع الى الكوميديا عندما يمر بمرحلة  
التحول من النظام الشمولى الى النظام الديمقراطى ، حين  
ينتشر الانتهازيون والمتسلقون الذين ينتهزون فرصة  
الحرية الجديدة التى يتمتع بها المجتمع كى يحيلوها الى  
نوع من التسيب يحققون أطماعهم من خلاله . لذلك تشهر  
الديمقراطية سلاح الكوميديا فى وجه كل مظاهر التسيب  
وما يتبعها من تسلق وانتهازية وجشع وخسة وطعن فى  
الخلف .. الخ . فعندما تشرع المجتمعات النامية فى  
ممارسة الديمقراطية ، فإنها تواجه بمقبات كثيرة ، منها  
الأطماع الأنانية والمصالح الشخصية التى يحاول متسلقو  
السلم الاجتماعى تحقيقها . وفى أحيان كثيرة ينظر بعض  
الناس الى المتسلق الانتهازى على أساس أنه رمز النجاح  
والتفوق والمهارة وغير ذلك من الصفات التى تعد  
فى هذه الحالة مجرد غطاء براق للجشع والأنانية  
والانتهازية . من هنا كان الدور الحيوى الذى يتحتم على  
الكوميديا الراقية الواعية أن تلعبه فى المجتمع الديمقراطى  
الذى يتيح لها كل فرض التعبير الحر عن كل سلبياته .

ولا شك أن فرص الكوميديا في التعبير تتضاءل تحت وطأة الديكتاتورية لدرجة أنها تتلاشى في كثير من الأحيان .  
وإذا سمح لها الديكتاتور بالتعبير ، فإنه يستخدمها كسلاح للسخرية من خصومه الداخليين ان وجدوا ، ومن أعدائه الخارجيين الذين يدركون أن أطماع الديكتاتور المجنون بنفسه لا تنحصر داخل حدود بلده ، بل يتصور أن من حق العالم أجمع أن يستفيد بعبقريته ، وكذلك يسمى دائما إلى التوسع الجغرافى أو الفكرى مما يولد خصومات وعداوات كثيرة .

أما الكاتب الكوميدى فى المجتمع الديمقراطى فإنه يملك زمام المبادرة فى يده ، وبذلك يتحول إلى خارس يقظ لانجازات الديمقراطية التى تحققت بالفعل أو التى يمكن ان تتحقق فى المستقبل ، وبالتالي تتحول الكوميديا إلى صمام أمن فعال يساعد على تجنب أخطار التحول الديمقراطى ومرحلته الحافلة بالمتناقضات الفاتجة عن غياب الوضوح الكامل للرؤية . ولا شك أن الكوميديا تزدهر فى ظل الديمقراطية التى تتربسح بدورها فى أعماق المجتمع بفضل القوة التصحيحية التى تملكها الكوميديا . أى أن الفائدة متبادلة تأثيرا وتأثرا .

وإذا كانت الديكتاتورية تعتمد على تهيج المشاعر برنع الشعارات الرنانة المدوية ، ونشر الصخب المدوى

الذى لا يسمح بغرضة متأنية للتفكير الموضوعى العقلانى ،  
فإنها توظف الأعمال الملحمية والرومانسية فى خدمة  
منظومتها السياسية . أما الديمقراطية فهى منهج فكرى  
وسياسى يخاطب العقل والوعى والادراك ويحرص على  
طلب الراى الآخر ، بل وعلى استعداد للتنازل عن رايه  
لو رآى أن الراى الآخر أكثر قابلية للتطبيق وأعم فائدة .  
لذلك ترفض الديمقراطية التزمت والتعصب وضيق الأفق  
والرؤية ذات البعد الواحد ، وهو نفس منهج الكوميديا  
التي تحارب كل أشكال التفاهة والغباء والآلية والسطحية  
والعنجهية والادعاء والزيف والكذب والتلق والنفساق  
والانتهازية والزئبقية وغير ذلك من الأمراض التي تنفث  
تحت وطأة الديكتاتورية . فالكوميديا تأخذ من الادراك  
والعقل والوعى سلاحا فعالا فى تعرية كل هذه المظاهر  
الزائفة التي يمكن أن تصيب جسم المجتمع فى مقتل .

ولعل النقطة السياسية هى الوسيلة الكوميديية  
الوحيدة التي يستطيع الانسان بها استعادة توازنه تحت  
وطأة الديكتاتورية التي لا تستطيع بكل وسائلها فى الارهاب  
والنخوف والتعذيب والاعتقال أن تقضى على هذا  
السلاح الغامض المراوغ . فليس هناك من أفراد معينين  
يمكن اتهامهم باختراع النكات السياسية وترويجها بين  
المواطنين . وإذا كانت النقطة السياسية غالبا ما ينتجها  
عقل مواطن ذكى لمّاح ، أو مجموعة من العقول فى جلسة ،

فإن رواجها بين الجمهور دليل على تعبيرها عن البرأى  
العام الذى عجز عن ايجاد قنوات سليمة للتعبير عن  
توجهاته وتطلعاته . . .

وغالبا ما تبدأ النقطة السياسية بفكرة او موقف معين ،  
لكن سرعان ما تتبادلها الالسنه وتتناولها بالتهذيب او  
الاضافة او الحذف حتى تصل فى النهاية الى أعلى مستوى  
قادر على التعبير عن اكبر قطاع من المواطنين . وكلما كان  
موضوع النقطة يمس قضايا الساعة الحرجة والملحة ،  
كان انتشارها أسرع وتأثيرها أعمق . وهى ليست مجرد  
تنفيس عن ضغط نفسى مرهق فحسب ، بل سلاح يشهره  
الشعب كلما احس أن الحكام يخنقون حريته ويطاردونه  
بالحديد والنار . وهى سلاح ذكى وخبيث لأنه من المستحيل  
العثور على مبتكر النقطة ، لذلك تبدو النقطة وكأن الشعب  
كله قد ابتكرها .

ولعل كل ما يستطيع النظام الديكتاتورى ان يفعله  
ليواجه به هذا السلاح هو قيام أجهزة قيفس الرأى العام  
بالبحث عن النكات وتحليلها وتفسيرها . وغالبا ما تكتشف  
هذه الأجهزة أن النقطة ليست فى صالح الحاكم الذى سترفع  
اليه تقاريرها . وبذلك يستمر مفعول النقطة ساريسا فى  
وجدان الجماهير بدون رد مقنع يحد من انطلاقه . وقد  
تلجأ أجهزة النظم الشمولية الى مخارية سلاح النقطة

الشعبية بابتكار نكات مضادة ونشرها بين المواطنين من خلال أجهزة التنظيم السياسي ووحداته المنتشرة في كل مكان . لكنها محاولة فاشلة في أغلب الأحيان لأن الشعب — وإن كان يطلق النكات على نفسه في الأزمات — إلا أنه ليس على استعداد لترويج نكتة هدفها الدفاع عن الحاكم وتبرير تصرفاته ، خاصة وأن الشعب يطلق نكاته لأهداف سياسية شاملة وليس لمجرد الاستمتاع بروح الفكاهة .

إن النكتة السياسية ليست سوى قدرة عجيبة على امتصاص الصدمات ، واجتياز المحن ، والارتفاع فوق الشدائد حتى تنتهي من تلقاء نفسها أو حتى يستعيد الشعب القدرة على الانتهاء منها . أي أن النكتة السياسية دفاع تلقائي وعفوي عن مقومات الأمة وكيانها وتراثها وحضارتها وحريتها ضد كل يد متعصبة وديكتاتورية تحاول البطش والعسف وادعاء الألوهية ، خاصة وأن وسائل الكوميديا الأخرى من مسرح وسينما وتليفزيون وراديو مصابة بالشلل التام في مواجهة المد الديكتاتوري وبعطشه .

لكن في ظل الديمقراطية يدرك الشعب أنه ليس في حاجة إلى النكتة السياسية كأداة مباشرة وملتوية وخبيثة لا يصل رايه العلم إلى الحاكم ، لأن الطريق مفتوح ورحب



بين السلطة والشعب ، وليست هناك فجوة بينهما لا يمكن عبورها الا باطلاق سهام النقطة السياسية . لذلك تزدهر المسرحيات والأفلام والتمثيلات والمسلسلات الكوميدية الزاخرة بالسخرية والتهكم والتعرية والنقد والفكاهة والدعابة في جو صحى ايجابى خال من الحساسية والحرص والخوف من البطش . بل ان الحاكم الديمقراطى هو خير من يتذوق الكوميديا ويتخذ منها مقياسا لتيارات السراى العام ، ومعيارا لتصحيح توجهاته اذا لزم الأمر . ولذلك كانت الكوميديا الراقية والواعية والناضجة مواكبة بصفة شبه دائمة لكل التطورات الحضارية التى تقع فى الدول الديمقراطية الغربية .

## أسرار الصنعة الكوميدية

يصنف النقاد الكوميديا طبقا لطبيعتها مادتها وأسلوبها الذى يوظفه الكاتب . فهناك الكوميديا الراقية التى تثير ضحكات الجمهور بأسلوب ساخر لاذع يستخدم الفكر اللامح ويتجه الى الذوق المثقف الراقى فى المجتمع . وهناك الكوميديا الشعبية التى تخاطب العامة من الجمهور بأسلوب لاذع مباشر لا يعتمد على الأبعاد الفكرية بقدر ما يتعامل مع المفارقات الصارخة . وهناك الكوميديا الرومانسية التى تقدم المناظر الشعرية بروح مرحية خفيفة ، وتسعى الى الغريب والمثالى والشاذ من المواقف . وهناك الكوميديا الأخلاقية التى تسخر من كل أعوجاج أخلاقى وفكر فاسد ، وهناك كوميديا السلوك التى تلقى الأضواء الكاشفة والفاحصة على سلبيات العادات والسلوك التى يمارسها الناس سواء بوعى أو بغير وعى .

وإذا كانت كوميديا الأخلاق تعالج الخلق الشخصى والذاتى للانسان ، فإن كوميديا السلوك تكشف النقائص والعيوب الاجتماعية التى يتميز بها عصر بصفة عامة ، لكنها لا تميل الى نقد العيوب الانسانية الثابتة التى تشكل الجانب الثابت من الطبيعة البشرية . ولعل هذا هو

الفرق الاساسى بين كوميدىا الاخلاق وكوميدىا السلوك ،  
فالاخيرة ترتبط بالعنصر الاجتماعى اكثر من ارتباطها  
بالعنصر الانسانى ، ولذلك تمثل فيها الشخصيات الصفات  
والعادات السلوكية التى ترسخت فى عصر او عصور  
معينة مثل أساليب الحديث والمآكل والملبس وغير ذلك من  
العادات والعلاقات الاجتماعية التى تختلف من عصر الى  
آخر .

وكان أرسطو اول من وضع تعريفا علميا محددا لفن  
الكوميدىا حين قال انها الفن الذى يعالج اوجه النقص او  
القبح التى لا تسبب الألم او الانهيار المفجع ، ويصور  
البشر الذين يقلون فى سلوكهم وفكرهم عن الانسان  
العادى ، وهكذا تتناقض الكوميدىا مع التراجيديات التى  
تصور آلام بشر أعلى فى درجة الانسانية من هؤلاء الذين  
نقابلهم فى الواقع .

والكوميدىا بطبيعتها تركز على عنصرى الذكاء اللهاج  
والقدرة على الحكم على الاشياء ، وذلك على الرغم من  
أن عاملى التعاطف والتقدير لم يتم نفيهما خارج دائرتها .  
واذا كانت شخصياتها تتجسد وتتلور من ملاحظة الحياة  
وممارستها ، فانها تميل الى التعميم اكثر من التخصيص .  
أى أنها تتعامل أحيانا مع قضايا وظواهر ومظاهر مسن  
خلال شخصيات وليس العكس كما يحدث فى التراجيديات .

ولذلك فإن الشخصيات في الكوميديا تبدو ذات ظاهريا —  
واقعية ، لكنها في جوهرها أنماط أو صور كاريكاتيرية  
للشخصيات الموجودة في الحياة الواقعية .

والفرق بين الكوميديا العالية الراقية والكوميديا  
العادية الشعبية أن الشخصيات في الأولى تبدو حاذقة  
ولمحة وثيقة في حين تبدو في الثانية غبية وتافهة ومثيرة  
للسخرية ، وفي أغلب الحالات تستخدم الكوميديا سلاح  
السخرية ، خاصة عندما تسود مظاهر العبث ، سواء  
تلك النابعة من التماهي السطحية والذكاء المصطنع أو  
تلك الصادرة عن الغباء والتفاهة وضيق الأفق ، أي أن  
الكوميديا تقف بالمرصاد لكل خروج أو ابتعاد عن السلوك  
السوى الطبيعي والانفعالات الانسانية المعتادة .

أما الدور الذي تلعبه الحكمة في الكوميديا فيقل في  
أهميته كثيرا عن ذلك الذي تؤديه في التراجيديات التي  
لا تستطيع تأكيد حتميتها الدرامية إلا من خلال الحكمة .  
فالكوميديا على المستوى المادى السطحي تتميز بحكمتها  
بالحزل أو الفارص الذى يعتمد على سوء التفاهم ،  
والخلط بين الشخصيات ، رجالا ونساء ، والتعقيدات  
الرومانسية الساخرة ، والمآزق غير المتوقعة ، والتظاهر  
بغير الحقيقة التى يعرفها الجمهور ، وهالات الاحترام  
التي تتلاشى في لحظة ، وتعمية الادعاءات المزيمة في أخرج

اللمحظات ... الخ . أما على المستوى الفكرى العميق فإن الحبكة تنهض على التضاد والصدام بين الشخصيات المتناقضة أكثر من اعتمادها على الصراعات الجسدية المادية .

وعلى أية حال فإن الحبكة فى الكوميديا غالبا ما تكون خيطا يربط به الكاتب الأحداث المتتابعة التى تيلسور مغارقات الضعف البشرى الذى يقدم فى حيادية باردة خالية من أى لمسة تعاطف ، لأن الكوميديا ترفض تعاطف الجمهور مع شخصياتها والا تناقضت مع طبيعتها ، وعلى الرغم من كل المرح والخفة والانطلاق والعفوية اللغوية والسلوكية التى تثيرها الكوميديا ، فإن النوع الراقى منها يتوغل بعمق فى جذور الطبيعة البشرية ومنابعها ، ويساعد الجمهور على النظرة الثابتة لكل من إمكانية الإنسان ومحدوديته .

وقد ترسخت أسرار الصنعة الكوميدية منذ بداياتها الأولى عند الإغريق . فقد هاجم أريستوفانيس المؤسسات والقوانين والأفراد الذين لم يقتنع بهم لأنه شعر بعدائهم للمثل العليا فى المجتمع الإنسانى الحق ، ولذلك سخر من الحزوب المحلية ، وحياة المدن العارية من كل قيسم ومثل ، واضاعة الوقت فى رفع القضايا فى المحاكم ، وادعاء العمل من أجل الصالح العام . كما هاجم الأدياء والمفكرين

والفلاسفة اليونانيين سواء في أفكارهم أو أشخاصهم .  
وتعد مسرحية « الطيور » أعظم أعمال أريستوفانيس  
الكوميدي لأنها سميت على كل الاهتمامات التافهة المحلية  
المؤقتة دون أن تفقد القدرة على بلورة المواقف وتجسيد  
الشخصيات .

وامتدت أصول الصنعة الكوميدية في العصر الروماني  
لتنقسم الى ثلاث مراحل : القديمة التي كانت امتدادا  
لأسلوب أريستوفانيس ، والوسطى التي دارت حول  
هنوات الآلهة وسقطاتهم ، والجديدة التي دارت حول  
العقبات التي تعوق العشاق الصغار عن الوصال  
والثام الشمل من خلال الأحداث والمفارقات والمآزق التي  
يهر بها العشاق الى أن تنتهي الكوميديا بالزواج في معظم  
الاحيان . وهذه المرحلة الأخيرة أثرت على المسرحيات  
الكوميدية العشرين التي كتبها بلاوتوس ، والست التي  
كتبها تيرينس ، وبلورت ملامح الكوميديا اللاتينية . لكنهما  
لم يكتفيا بهذا المضمون بل اتخذوا منه قاعدة كوميدية  
للانطلاق منها لتصوير صور العبث الاجتماعي في الحياة  
المعاصرة . كذلك كانت شخصية « العذول » من الشخصيات  
الشائعة في الكوميديا الرومانية ، وغالبا ما كان فتى ثريا ،  
أو جنديا يدعى الأمجاد الوهمية ، أو تاجرا من طبقة  
العبيد التي حققت أرباحا طائلة وظننت أنها بأموالها يمكن  
أن تشتري أي شيء أو أي انسان . أما آباء العشاق

الصفار فكانوا متحمسين لهذه الانماط الانتهازية لاعتبارات مادية واقتصادية بحتة ، ذلك ان الحب الرومانسى لم يكن فى نظرهما ، شرطا ضروريا للزواج .

وبعد سقوط الامبراطورية الرومانية انتقلت هذه المضامين وشاعت فى المسرحيات الكوميدية فى عصور متتابعة وحضارات مختلفة . فقد سلورت الشروط التى يجب ان تتوافر فى المجتمع الصحى والإنسان السوى بعيدا عن المغالاة والتطرف من أى نوع وعلى أى مستوى . ففى الهند فى القرنين الخامس والسادس الميلاديين برز هذا المضمون الاجتماعى فى المسرحيات الشعرية الرقيقة المتأثرة بنظرية النيرفانا البوذية . وفى أوروبا العصور الوسطى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ارتبط الاتجاه الاجتماعى نفسه بالاساطير اليهودية والمسيحية فى المسرحيات ذات الأحداث الصاخبة . وفى ايطاليا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر لعبت الكوميديا دورا حيويا فى حركة النهضة وذلك بمسرحياتها الصاخبة الفجة التى كتبها اريوسطو ، وماكيافيللى ، وارتينو وغيرهم . وقد تأثر هؤلاء الكتاب بحركة احياء التعليم ، وبالتقاليد التى رسختها الكوميديا ديلسارتي فى المسرح الشعبى . وبذلك اثبتت الكوميديا قدرتها على استيعاب كل مستويات الحياة وابعادها على مر العصور .

وكان تطور الكوميديا في إنجلترا بمثابة نقطة انطلاق  
لقدره الدراما على إعادة صياغة مكوناتها المتناقضة في  
قلب مغاير . فقد خرج المسرح من دائرة المسرحيات  
الدينية ، وبدأ الاهتمام بالأخلاقيات الاجتماعية والقضايا  
الدنيوية التي تجلت في مسرحيات شكسبير الكوميديّة التي  
قدمت من الشخصيات ما يصب على الحصر . بل ان  
شكسبير ضرب القاعدة الكلاسيكية التي تنص على  
الفصل بين الكوميديا والتراجيديا عرض الحائط ، وأدخل  
في مأساه ما عرف باسم « الارتياح الكوميدي » الذي  
يريح المخرجين من عنف المشاهد المأسوية ، ويمنحهم  
مُرصة للتفكير في الفلسفة التي تدور حولها ، ويجعلهم  
أكثر استعدادا لتقبل المشاهد المأسوية التالية . فقد كان  
شكسبير مؤمنا بأن الدراما غن عميق الأبعاد وخصب  
الافكار وقادر على احتواء الحياة بكل متناقضاتها ، ولذلك  
غاثه من الافتعال والتصنع أن توضع حواجز بين الكوميديا  
والتراجيديا . فالنفس البشرية غنير قابلة للتصنيف  
والتقسيم الى خانات أو مناطق منعزلة .

وفي العصر نفسه في أسبانيا مزج لوب دي فيجاسا  
وكالديرون مروسية العصور الوسطى بالاهتمامات  
الواقعية في الحياة العملية في أعمالهما الكوميديّة التي تزخر  
بالمفارقات والمتناقضات . وقدم تيرسو دي مولينا شخصية  
دون جوان زير النساء الذي يتفجر بالانحلال والشهوة



والمثالية في الوقت نفسه . وإذا كان هناك جانب تراجيدي في هذه الأعمال الكوميديّة ، فإنه لم يطفح على طاقة السخرية والتهكم فيها ، خاصة في شخصية الخادم التي كانت بمثابة قاسم مشترك فيها ، وكانت دائمة التذكير بمطالب المعدة والجسد التي تقف على قدم المساواة مع مطالب الخيال والروح . وبذلك جمعت الكوميديا الأسبانية بين المثالية المنطلقة على أجنحة الخيال والمادية الدابة على أرض الواقع .

أما في فرنسا فقد استطاع موليير أن يوسع من آفاق الكوميديا إلى آفاق لم تبلغها من قبل . فقد مارس كتابة جميع أنواع الكوميديا : ابتداء من الفارس الهزلي ومرورا بمسرحيات السخرية الاجتماعية وانتهاء بالكوميديا الفلسفية النقدية . وسخر من تقاليد الحب ، وقوانين الزواج ، والرياء الديني ، والتصنيف الطبقي والاجتماعي . وكانت مسرحياته تبدأ بنقطة انطلاق عقلانية من خلال الشخصية الرئيسية التي تعمقها وتوسعها وتطورها حتى تصل إلى نتائج لم تكن متوقعة من قبل ، لكنها منطقية و متمشية مع البدايات . فقد كانت نهايات مسرحياته بمثابة كشف وتعرية لكل مظاهر الزيف والادعاء والعيب التي اعتادها الناس بحيث أصبحت جزءا شبيه عضوي من الحياة ، لا يثير الدهشة أو الصدمة أو السخرية أو التهكم .

ومنذ ذلك الحين أصبحت الكوميديا الجادة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنقد الاجتماعى والحياة الواقعية . ويبدو ان الكوميديا فى العصر الحديث قد استفسدت كثيرا من شمولية نظرة شكسبير فى مزج الكوميديا بالتراجيديا ، ومن ريادة مولير فى كوميديا النقد الاجتماعى التى تتسع لتشمل كل ابعاد المجتمع المعاصر والانسانى بصفة عامة . أما عن مستقبل الكوميديا فيمكن القول بأنها ستستمر طالما استمرت الحياة البشرية ، فهى جزء عضوى منها ولا يمكن تصور الانسان بدون كوميديا وفكاهة ودعابة ، لدرجة ان الكوميديا أصبحت من أهم المجالات التى يخوض فيها المفكرون والنقاد والفلاسفة بأبحاثهم ودراساتهم . وهى لم تقتصر على المسرح بل استوعبت فنون الرواية والسينما والاذاعة ، ويمكنها أيضا أن تستوعب الأشكال الفنية التى يمكن أن يأتى بها المستقبل . لكن مهما تعددت أشكال الكوميديا وقوايلها ، فإن روحها ستظل فى جوهرها واحدة ، فهى السلاح الذى يشهره الانسان فى وجه كل مظاهر العبث والضياع والزيف والعدم المحيطة به فى كل زمان ومكان .

أما الكوميديا الهزلية المعروفة باسم « الفارص » فهى الأسهل فى التأليف ، والأكثر رواجاً على المستوى التجارى لأنها لا تحتاج من المخرج تفكيراً أو تأملاً أو لملمة . ولذلك فإن نسبتها تطفئ على الكوميديا الحادة فى معظم

بلاد العالم ، ومصر في مقدمة هذه البلاد التي تكاد تكون  
الفرص فيها سيدا بلا منازع . ومن المؤسف أن هذه  
الكوميديا المفتعلة الركيكة في مصر قد نجحت في إرساء  
تقاليد ثابتة لها واستحوذت على مزاج الجمهور الذي تعود  
عليها من جراء الحاحها وتكرارها . ومن هذه التقاليد  
عمل المستحيل لاضحاك الجمهور حتى لو تطور الأمر إلى  
مهزلة سخيفة ، أو التلاعب بالألفاظ من أجل التفتيشات  
الكلامية والتلميحات التي تدور حول الجنس الذي يعد  
السلعة السهلة والرائجة عند معظم الكتاب . ولذلك لم  
يقتصر الأمر على التلاعب بالألفاظ بل تحول إلى تلاعب  
بالأجساد وهز الأرداف وتطعيب الحواجب . وترسبت  
هذه الاتجاهات الهلينة في ذهن الجمهور ووجدانه ، وظن  
إنها الفن الحقيقي ، فأقبل عليها بلا تساؤل أو تفكير .

وكان من الطبيعي أن يمتد هذا الاتجاه إلى السينما  
المصرية ، فلم يخرج الفيلم الكوميدي الهازل في مضمونه  
عن أنماط محددة تسير في دائرة مغلقة لا يتعداها . من  
هذه الأنماط الباشا المتعجرف المعتر بأصله التركي ، أو  
الباشا « الفلاتي » الذي يعشق زوزو الراقصة ، أو ابن  
الباشا الذي لا يجد سعادته إلا في الكاباريهات عند أقدام  
الراقصات ، أو الشامي الناصح الخبير بأسرار التجارة ،  
أو الموظف البائس المطحون ، أو الفلاح الذي جاء من  
قريته لتبهره أضواء القاهرة ، أو الحماة التي لا تجد

وسيلة لتحقيق ذاتها الا في تخريب بيت ابنتها أو ابنتها ،  
أو الخادمة الذكية « اللهوبة » التي لا يقتصر ذكاؤها على  
القيام بأعمال الخدمة المنزلية فحسب ... الخ من الأنماط  
التي نعرفها جيدا . ولم تتكرر الأنماط فحسب بل تكررت  
المواقف ذاتها كموقف الزوج المخدوع الذي تبادل زوجته  
كلمات الحب والاخلاص في حين ينتفض عشيقها هلعاً  
داخل دولا ب غرفة النوم وغير ذلك من مواقف سيء  
التفاهم القائمة على الصدفة والافتعال « والفبركة » التي  
تفنن فيها كتاب « الفارص » في مصر .

وكانت نتيجة اعتمادهم على مواقف سيء الفهم  
والنكتة اللفظية أن أصبحت المسرحيات والأفلام كأنها  
نسخ مكررة من بعضها البعض ، خاصة عندما « تفصل »  
المسرحية أو الفيلم على ممثلين كومبيين بالذات عودوا  
الجمهور على حركات معينة بوجوههم أو أجسامهم . لذلك  
فالقصة الكوميدية تكتب طبقاً للمواصفات التي يطلبها  
النجم الكوميدي الذي يصر على عرض نفس السلعة  
الكوميدية لأنه ضمن اقبال الجمهور عليها من مواقف  
سابقه ، وبالتالي لم تكن هناك كوميديا بالمنهوم الفن  
والجمالي لها لأن الفيلم الكوميدي لم يعتمد أن يكون  
مجرد سلسلة ملفقة من المواقف المضحكة لابرار براعة  
الممثل في إضحاك الجمهور .

ونظراً لأن كمية الفكر في الفارص غالباً ما تكون

هزيلة او منعمية تماما ، فان المواقف والاحداث تصبح  
مصطنعة ، والشخصيات نمطية ثابتة ، تراها من جانب  
واحد فقط . فكل شيء يتسم بالسطحية والضحالة ،  
والكاتب لا يهتم بالدراسة الانسانية العميقة لشخصياته  
لان كل اهتمامه مركز على اختراع المفارقات والمبالغيات  
الكلامية والحركية واللمحات الكاريكاتيرية التي من شأنها  
تقديم اكبر كم ممكن من التسلية والاضحاك للجمهور .

وفي العصر الحديث تبلورت الفروق بين الفارص  
والكوميديا ، على أساس ان الفارص تهدف الى التسلية  
والاضحاك من خلال الحركة الجسدية والنكات اللفظية ،  
وحيل المهرجين ، والمواقف الهزلية ، في حين تعالج  
الكوميديا الشخصية الانسانية والسلوك الاجتماعي ،  
وتهتم بالقيم الجمالية والمضامين الفكرية من اجل تطوير  
الفكر والسلوك . اما التسلية والاضحاك والترفيه فكلها  
وسائل الى غايات اشمل منها . ويعتبر بعض النقاد ان  
الفارص تشكل المادة الخام لفن الكوميديا الراقية ، لكنها  
تحتاج الى كثير من التهذيب والصياغة لكي تتخلص من  
الشوائب والرواسب المتعلقة بها . ولذلك فان الفارص  
لا يمكن ان يرتفن وجودها بظروف محلية او مؤقتة . كما  
ان ارتباط الفارص بفن البانتوميم ( التمثيل الصامت )  
يمنحها حرية من قيود اللغة التي تفرض نفسها بشدة على  
كل أنواع الكوميديا الراقية .

لكن عن الفارص ليس هابطا أو فجأ في حد ذاته ،  
لأن العبرة بكيفية توظيفه دراميا في النص . فقد استخدمه  
شكسبير مثلا في مسرحية « كوميديا الأخطاء » وشارلي  
شابلن في معظم أفلامه الصامتة . وبذلك يمكن القول بأن  
من الفارص ما يتراوح بين حركات التهريج والاضحساك  
المباشر والخروج على المؤلف وبين أعمال كوميدية راقية  
تسخر من أوضاع المجتمع وسلوك البشر مثل مسرحية  
« مريض الوهم » لموليير ، بل ان الفارص يستخدم أحيانا  
في تجسيد وتكثيف المعانى المجردة التى تسعى اليها  
الكوميديا من خلال مواقف مرئية ومادية وملموسة بدون  
حاجة الى جمل حوارية مسهبة .

وكثيرا ما خلط الجمهور بين الفارص وبين البيرليسك  
والغودفيل والبانتوميم وغير ذلك من الاشكال المسرحية  
التي تتخذ من التهريج والحركات الكاريكاتيرية المبالغة  
والألوان الصارخة مادة لها . هذا طبعا بالإضافة الى  
ارتجال الممثلين وخروجهم عن النص ، في حالة وجود نص ،  
وقدرتهم على التلاعب بالألفاظ ، والنكات ، والمفارقات  
والتلميحات الى قضايا العصر الراهنة ومشكلات الحياة  
اليومية . وللجمهور العذر في هذا الخلط لتداخل الأمر  
والخطوط والملاحم المميزة لهذه الفنون ، وان كان هذا  
الخلط لا يقلل من المتعة الفنية .

ومع ذلك تبلورت من هذا الخلط ثلاثة أنماط شائعة :  
الاول نمط المؤذى لنفسه ، والثانى نمط المؤذى لأحبائه ،  
والثالث نمط المؤذى لكل الناس . الاول : يقع ضحية  
النكته العملية الخبيثة التى دبرها للايقاع بالآخرين ، والثانى :  
المغفل الأبله الذى يصيب أصدقاءه وأحبابه بالتورثه  
والكرامة فى وجوههم بدلا من أصابه الطرف المعادى ،  
والثالث يتصور انه من الذكاء بحيث يتلاعب بالالفاظ  
والأمكار ليخدع كل من يأتى فى طريقه ، ثم نكتشف فى  
النهاية أن حركاته ومناوراتهم لم تقطع على احد ، وأنه  
الوحيد الذى خدع نفسه ، وأن الآخرين تركوه يتمادى فى  
أفعاله حتى يقع فى شر أعماله . لكن كل حدث يقع  
بأسلوب كوميدي مرح ليس فيه من المرارة أو التوتر أو  
الخشه لمسات واضحة .

وفى مصر كان للفارص القسح المعلى فى المسرح  
الكوميدي . فإذا كان من نجيب الريحانى يتراوح بين  
الكوميديا والفارص لاجتهاداته فى النقد الاجتماعى والقاء  
الضوء على سلبيات السلوك الانسانى وثغرات الضعف  
البشرى ، فإن الذين جاءوا من بعده قنعوا بالفارص الذى  
عاد عليهم بالشعبية الفورية العريضة . ولعل هذا  
يرجع الى اعتمادهم على تمثيل مسرحيات الفارص التى  
لاقت نجاحا فى الخارج ، حتى يكون نجاحها مضمونا فى  
الداخل . وقد أدى هذا الاتجاه الى القضاء على فرص  
ظهور الكتاب المسرحيين الكومبيين الأصلاء نتيجة لاشتراط

المنتجين أن تكون النصوص مقتبسة مع اضافة الجو المصرى اليها بقدر الامكان . ومع ذلك تظل المواقف والأحداث والشخصيات كما هى الى حد كبير مما يجعل الجو المصرى مفتعلا ومصطنعا لوجود الجو الأجنبى فى الخلفية فيبدو النص الكوميدي مصابا بالفصام . وقد جنى هذا بدوره على فنانى الكوميديا فى مصر ، لأن النصوص فى معظم الأحيان كانت مفتعلة ومهللة ، مما دفعهم الى ابتكار أساليب فى الكلام والحركة تدفع الجمهور الى الضحك دفعا . ذلك ان كمية الضحك هى المؤشر الحقيقى فى نظرهم الى نجاح العرض المسرحى . ومن هنا انتشرت ظاهرة الارتجال والخروج على النص الذى لا يسعفهم أساسا لخلوه من مقومات الكوميديا الحقيقية الأصلية .

وللخروج من هذا المأزق لا بد من ترسيخ احساسنا بالثقة فى انفسنا ، وادراكنا بأن الكوميديا فن محلى نابع بطبيعته من التربة المصرية ، ووعينا بظروف مجتمعنا وملابساته التى يمكن أن تشكل ينبوع لا تنضب للكوميديا الساخرة واللاذعة ، وتمكننا من أسرار الصنعة الكوميدية الراقية وأصولها التى ترسخت عبر تاريخها الطويل . ومصر دائما غنية بالقدرات والمواهب والطاقات بسبل والعبقريات ، وما علينا سوى أن نزيل الصدا الذى يمكن أن يصيبها بالثقة الواعية ، والادراك العميق ، والدراسة العلمية ، والالتحام الحميم الحار بمجريات الأمور فى مجتمعنا المعاصر .



## محتويات الدراسة

—	أزمة النص الكوميدي	٥ . . . . .
—	الوظيفة الاجتماعية للكوميديا	١٩ . . . . .
—	الكوميديا طاقة ديمقراطية	٣٢ . . . . .
—	أسرار الصنعة الكوميدية	٤١ . . . . .

---

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٧٠١٤

ISBN — 977 — 01 — 4866 — 6

